



GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2015-16 TRABAJO
DE FIN DE GRADO. MARTA
GALINDO GARCÍA.

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2015-16

The unseen

Autora: Marta Galindo García

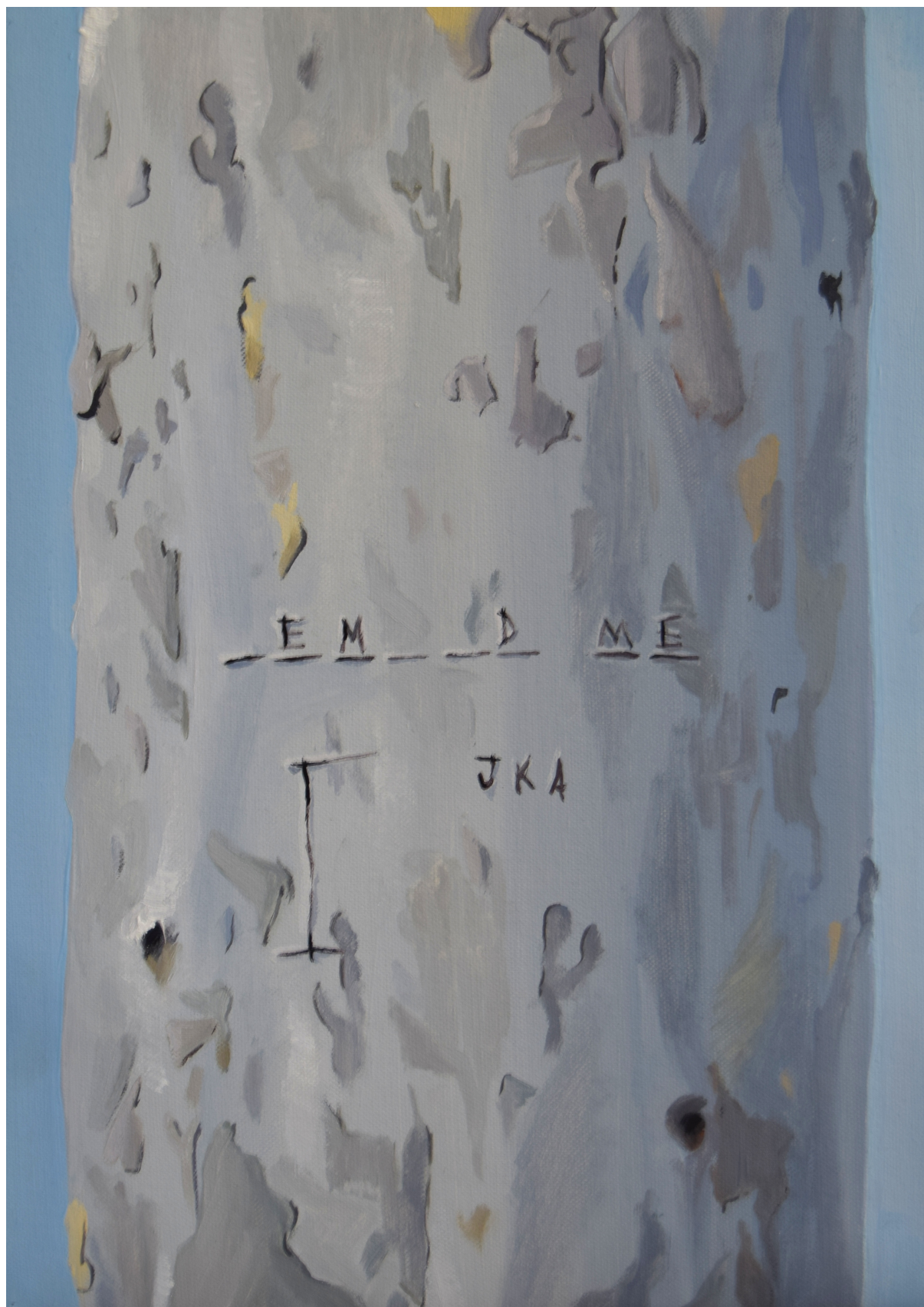
Tutora: Mercedes Espiau Eizaguirre

Firma del tutor (Vº.Bº.):



(Fig.1)

Marta Galindo. *The last sip*. 2016. Óleo sobre papel. 40,5x58,5 cm.



(Fig. 2)

Marta Galindo. *_EM_ _D ME*. 2016. Óleo sobre papel. 42x36 cm.



(Fig. 3)

Marta Galindo. *Crash*. 2016. Óleo sobre papel. 43x43 cm.



(Fig. 4)

Marta Galindo. *Ladies and Gentlemen*. 2016. Óleo sobre papel. 43x63 cm.



(Fig. 5)

Marta Galindo. *Who?*. 2016. Óleo sobre papel. 43x61 cm.



(Fig. 6)

Marta Galindo. *Fire Danger*. 2016. Óleo sobre papel. 43x61 cm.



(Fig. 7)

Marta Galindo. *I told you*. 2015. Óleo sobre lienzo. 40x40 cm.



(Fig.8)

Marta Galindo. *Hangover*. 2015. Óleo sobre papel. 30x40 cm.



(Fig. 9)

Marta Galindo. *Face to face*. 2015. Óleo sobre papel. 59,4x84 cm.



(Fig. 10)

Marta Galindo. *Chapter X*. 2016. Óleo sobre papel. 59,4x84,1 cm

ÍNDICE

2.1 Propósitos e introducción

2.2 Claves fenomenológicas

2.2.1 Teoría de la recepción estética

2.2.2 Tensión temática y belleza

2.2.3 Fragmentación, Apropiación y Simulación

2.3 Analogías con el cine y la literatura

2.3.1 El cine

2.3.2 La literatura

2.4 Referentes artísticos

2.5 Conclusión

2.6 Bibliografía

2.1 PROPÓSITOS E INTRODUCCIÓN

The unseen es una propuesta pictórica de estilo figurativo. En ella se ha pretendido explorar las capacidades del estilo narrativo abierto y conseguir una pintura sugerente y evocadora. Todo ello procurando mantener una estética reconocible y personal en todo momento, a la vez que permitiéndome cierta licencia experimental, tanto técnica como temáticamente.

La parte práctica de este trabajo comenzó al inicio del curso 2015-2016. En un principio comencé a trabajar sin ningún tipo de base teórica, guiándome más bien por la intuición estética. Sin embargo, conforme iba trabajando, la necesidad de encontrar lazos de unión entre las obras se convirtió en una necesidad. Aún sin saber muy bien hacia dónde me dirigía, y quizás inconscientemente, mis pinturas comenzaron a tomar un tono homogéneo. Fue cuestión de tiempo encontrar claves en común, como lo son la obra abierta, la tensión temática, la fragmentación, la apropiación o la simulación.

En este trabajo se intentará plasmar dichas claves fenomenológicas para respaldar mi obra reciente. También, a lo largo de este texto se irán haciendo referencias constantes a artistas de diversas disciplinas procedentes de tan distintos campos como la literatura, la filosofía, el cine o el arte.

El inherente carácter de *opera aperta* se manifiesta en cada una de mis obras, que carecen de argumento específico. Trato de activar la mente del espectador. Esto es posible en parte por la tensión temática a la que someto cada una de mis pinturas. Intento alcanzar el suspense, precisamente evitando mostrar el tema o acción principal que debiera estar aconteciendo. El espectador ha de sentirse como un *voyeur* o testigo de algo tenebroso y perturbador.

Atendiendo a aspectos más tangibles o evidentes visualmente hablando en mi obra, analizaremos la fragmentación, el apropiacionismo y la simulación que acontece en ella. Escenas extraídas de la biblioteca de imágenes universal que supone internet son apropiadas y fragmentadas de su contenedor original. Por medio de la combinación o interpretación de éstas pretendo crear una simulación a nivel pictórico. Mi pintura posee un carácter bastante realista, mientras que probablemente aquello que represento y manipulo no haya acontecido nunca.

Finalmente se compararán distintas disciplinas artísticas, poniendo en común las características de mi obra con ellas. El cine y la literatura son por excelencia artes de la

narración: su contenido es en cualquier caso inevitablemente descriptivo. Al establecer relación entre éstas y mi obra se intentará justificar la narratividad que reside en mis pinturas. Se ejemplificarán con referencias de la talla de Alfred Hitchcock, Michael Haneke, David Lynch, James Joyce o Julio Cortázar.

Por último, y no menos importante, analizaremos la obra plástica de cuatro artistas que a mi juicio son relevantes e influyentes en mi trabajo: Mamma Andersson, Peter Doig, John Baldessari y Edward Hopper.

2.2 CLAVES FENOMENOLÓGICAS

2.2.1 TEORÍA DE LA RECEPCIÓN ESTÉTICA

Las obras que incluyo en este estudio pueden calificarse de *opera aperta* pues no se aborda ninguna temática específica, sino que se atiende a una serie de requerimientos estéticos y emocionales capaces de provocar en el consumidor una reacción concreta: el apetito de conclusión.

Remontándonos a la época clásica, el arte poseía entonces un carácter definitivo, donde el espectador no intervenía en su significación al tener un papel contemplativo, presentándose la obra como un fenómeno terminado.

Por el contrario, la concepción del arte en la cultura contemporánea necesita de la participación del espectador para su propia existencia. Esto se debe en parte a la *tendencia de la posibilidad*, una característica de la sociedad actual. El consumo está tan asentado, que se ha llegado a un punto en el que el consumidor puede elegir entre un gran abanico de productos, que a su vez pueden incluir distintas posibilidades de adaptación y adecuación. Es entonces cuando producción y consumo entran en diálogo: el producto se ajusta a las necesidades o exigencias del usuario. El sistema comunicativo *presentación-contemplación* fue superado hace tiempo. (Umberto Eco, 1983).

Coincidiendo con este fenómeno, durante los años sesenta se produce un constante y progresivo avance de la ciencia y el conocimiento, que propician la multiplicidad de teorías dejando atrás los pretéritos modelos unívocos de entendimiento.

La *opera aperta* irrumpe en el panorama artístico del siglo XX, favorecida por este cuadro social, tecnológico, económico y cultural. Este nuevo sistema *abierto* es capaz de estimular la formatividad y educación estética del *usuario*. Tal y como citaba Hans Robert Jauss en su *Historia de la literatura como provocación* “comprender no es un comportamiento reproductivo, sino también productivo” (HANS. R.J: 2000. p 175). Cuando el espectador se enfrenta a un objeto que se escapa de su *horizonte de expectativas* (Hans Robert Jauss, 1976) la obra no figura dentro de su bagaje intelectual. Sin embargo, para poder disfrutar del *producto* requerirá detenimiento y estudio, encontrando por tanto el placer en la conclusión productiva, la posibilidad de mutabilidad o la multiplicidad de interpretaciones posibles. Aquí participan simultáneamente distintos esfuerzos perceptivos: la capacidad lectora-analítica junto con la imaginativa y creativa.

“Las formas no son algo inmóvil que espera a ser contemplado, sino también algo que “se hace” mientras nosotros lo inspeccionamos”. (ECO.U: 1983. p 228)

“La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector” (ISER.W: 1979. p 149)

Activar la imaginación del espectador es justamente uno de los objetivos que persigue mi trabajo actual. Procuro mantener vivo el diálogo entre imagen y lector mediante la pluralidad de interpretaciones o soluciones hipotéticas de cada cuadro, es decir, mediante una lectura abierta. Tal y como Levi Strauss enuncia en su semiótica, la obra es un objeto-signo con una capacidad de significado muy amplia, que vendrá determinada por el contexto que lo comprenda, en este caso, el espectador.



Dispositivo diseñado por la pareja Eames en 1944 para crear sillas ajustadas a la necesidad de distintos consumidores. Imagen extraída de <http://www.eamesoffice.com/the-work/adjustable-chair-design-tool/>

2.2.2 TENSIÓN TEMÁTICA Y BELLEZA

Considero que existe una serie de analogías entre la naturaleza del cuento literario y la de mi trabajo. El propio Cortázar ya indicaba una compartición de atributos entre cuento y fotografía –pudiendo extrapolarse esta última a mi pintura figurativa en cierta manera-, contrastándolo con la analogía entre novela y cine de la siguiente manera:

“La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estilísticamente esa limitación” (CORTÁZAR.J: 1967. p 78)

Según Cortázar un buen cuento debe estimular la apertura mental del lector, pero con el mínimo de recursos lingüísticos. La inexistencia de detalles prescindibles, es decir, la brevedad, es lo que propiciará el factor de intensidad. Esto mismo puede aplicarse de igual forma a la pintura con ambiciones narrativas.

Algo que visualmente está acotado y es obvio, no induce a ningún tipo de detenimiento o análisis. No capta la atención. Por el contrario; algo misterioso, enigmático o inexplicable provoca tensión y por ende curiosidad. Abre un diálogo entre obra y espectador.

La tensión temática es una de las claves sobre las que se sustenta mi trabajo actual. La creación de ambientes enrarecidos por el suspense, es el componente que debe hacer deambular y curiosear la mente del espectador entre lo real y lo surreal.

Para ello establezco un hilo narrativo a través de la yuxtaposición de anécdotas o detalles aparentemente irrelevantes, dejando en un segundo plano la acción principal; que es expresada más bien en forma de alusión o incógnita. *“La acción interna y secreta del cuento seguirá por debajo de la acción externa y visible; estará oculta por las acciones accesorias”* (BOSCH. J: 1958. p 12)

La imagen sugiere el acontecimiento, tal y como ocurre con la acción subliminal del cuento. *“Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.”* (CORTÁZAR.J: 1967. p 373)

En el trabajo aquí presentado, la brevedad –implícita en la intensidad- reside en el perfecto equilibrio entre temor, elegancia y belleza.

Si tuviera que establecer una temática general en mi obra actual, la definiría como una aproximación al morbo de lo siniestro desde una perspectiva aparentemente bella y serena. Lo “bonito” enmascara la tragedia, que es escondida ante la mirada del espectador, quien sin embargo, alcanza a olerla. Una envoltura de aparente y transitoria paz que puede romperse en cualquier momento. La calma en el ojo del huracán.

El morbo pudiera traducirse en cierta medida por lo obsceno. Esta palabra, proveniente del latín, posee etimológicamente dos acepciones posibles: *ob* (hacia) y *caenum* (suciedad) o *scaenum* (escena). Estos dos sentidos pueden aplicarse a dos campos: el sexo, la vida, *eros*, lo bello o, por el contrario, a la muerte, *thanatos*, lo terrible. Ambos términos, aunque opuestos, remiten al campo de la intimidad, a lo impúdico. Aquello que está fuera de escena, que es objeto privilegiado de observación y solamente es saciado mediante el placer *voyeurista*. El placer perverso de violar la intimidad.

Atendiendo al aspecto psicológico que ofrece este tema, acudimos a Freud, quien en su *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), hace un profundo análisis acerca del fenómeno de la escopofilia. Este término proviene de las palabras griegas σκοπέω (mirar algo) y φιλία (amor o tendencia a); es decir, el placer de observar. Sin embargo Freud lo aborda desde una perspectiva concreta: la sexualidad en la infancia. Hace hincapié en cómo el niño participa como *voyeur* de lo prohibido, privado y la presencia de lo sexual, pero siempre desde la contemplación; evitando así el sentimiento de culpabilidad que conlleva la acción. Laura Mulvey lo explica de la siguiente manera en su ensayo *Placer visual y Cine narrativo*: “[...] En último extremo, puede fijarse una perversión, dando lugar a voyeurs obsesivos y Peeping Toms [mirones], cuya satisfacción sexual únicamente puede provenir de mirar, en sentido activo y escrutador, aun otro cosificador”. (MULVEY.L: 1975. p 367). Así pues, en mi obra se pretende que el espectador sea constantemente ese *voyeur* seducido por lo “oscuro”.



Póster original de La ventana indiscreta de Alfred Hitchcock (1954). Imagen extraída de <http://damndad.com/wp-content/uploads/2014/08/Rear-Window-Poster.jpg>

La representación del terror merece la calificación de bello, por muy paradójico que resulte. Así lo explicaba Friedrich Schiller en *Del arte trágico* (1792):

“Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo que es triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y terror nos repelen y nos atraen con la misma fuerza [...] Esta tendencia del espíritu se manifiesta con mayor viveza ante objetos reales. Una borrasca que hunde a toda una flota, vista desde la orilla, deleitaría nuestra fantasía con la misma fuerza que agitaría los sentimientos de nuestro corazón; sería difícil creer con Lucencio que este placer natural procede de la comparación de nuestra propia seguridad con el peligro contemplado.” (ECO.U: 2010. p 289)

Dicho esto, ¿no es acaso el espectador de la obra el observador de dicha tragedia desde la evidente distancia que existe entre objeto-lector? La calidad contemplativa y a la vez participativa de la pintura propicia dicha sensación, testimoniar el horror desde un “terreno seguro”.

Ahora bien, ¿cómo representar el terror o el suspense sin mostrarlo? En mi obra está presente de forma subliminal, sugerido. Empleo un lenguaje visual alusivo al horror, pero en su mínima expresión. La -casi- carencia de evidencias terroríficas es la que suscita el interrogante sobre cuán veraz es la bondad y honradez que aparentemente muestra la escena. El alarde de apariencia siempre siembra la duda, es símbolo casi innegable de lo secreto y oculto, lo subrepticio. El placer o atracción hacia el descifrar de estos acontecimientos desagradables es expresado, en cierta medida, de la siguiente manera por el poeta Mallarmé en su volumen de ensayos en prosa *Divagaciones* (1897):

“Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo de un poema, que está hecho de una lenta adivinación: sugerirlo. Es el perfecto uso de ese misterio lo que constituye el símbolo.” (MALLARMÉ.S:1897. p 27)

La confrontación de estos dos valores opuestos, lo bello y lo siniestro, transmite esa noción del mal ordenado y maquiavélico. Para ello, imágenes desoladas, latentes, angustiosas, sutiles, silenciosas o solitarias –incluidas sin duda en mi imaginario- son, considero, la mejor arma. Edmund Burke ya señalaba en su *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) esto mismo:

“Lo sublime nace cuando se desencadenan pasiones como el terror, prospera en la oscuridad, evoca ideas de potencia y de un tipo de privación de la que son ejemplos el vacío, la soledad y el silencio.” (ECO.U: 2010. p 293)

Esta angustia existencial -probablemente generada por el miedo psicológico- de la que hablamos, nació en el paisaje del siglo XX; un periodo, cuanto menos, poblado de problemática e incertidumbre: el apartheid de Sudáfrica, el fascismo, la Guerra Fría, la creación de armas nucleares, entre muchos otros, provocarán diversos traumas y dejarán huella en la psique humana (John Higgs, 2015). El estado anímico social estaba devastado, nunca mejor dicho.

Como consecuencia, las disciplinas culturales sufrieron el impacto de estos acontecimientos, y no dudaron en expresarlo artísticamente. La desolación, el desencanto y

la incomunicación están presentes en los existencialistas desde Kierkegaard hasta Sartre, el psicoanálisis de Freud, la generación del 98 en España en Literatura, el neorrealismo italiano de postguerra, la generación del 68 francesa y la Nouvelle Vague, la generación "beat" de Estados Unidos, o la angustia cinematográfica de los nórdicos, como Ingmar Bergman o Lars von Trier, los japoneses (Kurosawa, Oshima o Mishima) o soviéticos como Eisenstein o Tarkovski. También el miedo sutil latente en Hitchcock o en "El resplandor" de Kubrick o "Apocalypse Now" de Coppola.

2.2.3 FRAGMENTACIÓN, APROPIACIÓN Y SIMULACIÓN

La crisis de la que hablé anteriormente, a propósito de la tensión temática y la belleza, es la misma que hará posible la germinación de tres nuevos recursos artísticos: la fragmentación, la apropiación y la simulación. Durante el siglo XX el arte, tras varios años sumido en la rigidez, austeridad e iconoclastia del minimalismo y del arte conceptual, da un giro de 180 grados. Los artistas empiezan a reivindicar la re-materialización del arte en respuesta a la desmaterialización anterior.

La Primera Guerra Mundial deja tras de sí un cuadro desolado y destrozado que debía de ser recompuesto de alguna manera. “*Como los países y los cuerpos, la creación se convirtió en un espacio de cascotes*” (González J.A. 2015: Crítica de la exposición *Shatter, Rupture, Break* en el Art Institute of Chicago) Reaparece en el panorama artístico la imagen figurativa que es fragmentada y apropiada, explotando su potencial narrativo. Los artistas multiplican, copian e incorporan imágenes ajenas, de tal manera que re-reproducen un signo dotándole de un nuevo significado, pues alteran su contexto. A su vez, la fragmentación participa de alguna manera en este proceso de apropiación, la pérdida del significado original para un símbolo, ya es de por sí una ruptura. No obstante no sólo se produce este fenómeno a nivel semiótico, sino también a nivel visual, físico. No es casualidad que justo en este momento aflore en el paisaje artístico el *boom* de la técnica del collage.

La fragmentación en mi pintura no está presente -salvo por algunas excepciones que más adelante explicaré- de manera visual, sino temporal. Esto es, no existe ningún hilo cronológico ordenador de las escenas que muestro, sino que se exponen en calidad de pequeños *flashes*, un cúmulo de imágenes inconexas. Éstas pueden considerarse análogas al proceso vital no lineal: la vida acontece como una serie de eventos no necesariamente conectados, consecutivos u ordenados. Son pequeños extractos de ésta, sustraídos y capturados los que presento en mis cuadros. Se fragmenta el suceso *in media res* para mostrar solo una pequeña fracción de éste.

Sin embargo, en otros casos, la creación de la imagen es fruto de la combinación o inclusión de distintos fragmentos de imágenes en una sola. Por ejemplo, en mi obra “*I am watching you*” el acoplamiento de un agujero en un papel de pared, cuya imagen original no poseía, es claramente un collage pictórico.



Marta Galindo. *I'm watching you*. 2015. Óleo sobre papel. 33,2x25,5cm.

Por otro lado, la apropiación también interviene en mi obra durante el proceso de creación. Como ya expliqué anteriormente, pinto elementos aislados que, por naturaleza, necesitan de una explicación. Sin embargo, carecen de ella y se mantienen entre la incomodidad y la ambigüedad del desconocimiento. La selección de estos “momentos” o escenas se basa en un depurado y personal proceso creativo que parte de la contemplación tanto vital como ficticia –véanse los campos literarios y cinematográficos que más adelante analizaré-. Busco imágenes que evoquen a nivel personal cierta emoción, o que simplemente capten

mi atención. A partir de aquí se concreta más la escena o idea a pintar; una situación en concreto.

Es entonces cuando utilizo Google Images© para hacer búsquedas de dicha escena. Introduzco descripciones elaboradas –en vez de palabras clave o “esquemáticas”- en el campo de búsqueda. De esta manera aparecen imágenes procedentes de *blogs* o *posts* de personas “inexpertas” o sin intenciones artísticas que, a mi juicio, poseen mucho más encanto que las ya “premeditadas”. Recae sobre mí entonces la función de insertar en esa imagen una dosis de sentido estético a través de la traducción pictórica. Me apropio del imaginario colectivo a mi antojo, transformando lo que quizás antes podía parecer una imagen insulsa o irrelevante, en otra totalmente distinta a la original. Lo cotidiano, perdido en las profundidades de la red, emerge como obra artística.

Nuevamente recurro a Umberto Eco, quien explica así de claro cómo este fenómeno se da con tanta facilidad y frecuencia en la actualidad:

“El artista expone los restos arqueológicos de una contemporaneidad que se consume día a día, petrifica en su irónico museo de las cosas que nosotros vemos diariamente sin darnos cuenta de que desempeñan, para nosotros, el papel de fetiches [...] La realidad contemporánea, en sus formas más utilitarias, oculta reservas de emoción estética” (ECO.U:1983. p 210)

La exposición colectiva *Pictures*, que tuvo lugar en 1977, comisariada por Douglas Crimp, fue pionera en el empleo de la apropiación en cada una de las obras de los artistas participantes (Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith). Éstos utilizaron imágenes ya conocidas o incluso famosas para descontextualizarlas y dotarlas de un nuevo significado, desmitificando así el concepto de lo original. Así pues, la continua reutilización de las imágenes conlleva una desvinculación de sus orígenes. Detrás de una imagen siempre puede haber otra imagen. Craig Owens describiría este fenómeno de la siguiente manera: *“Las creaciones humanas retornan al paisaje; la ruina representa la historia, un irreversible proceso de disolución y decadencia, un alejamiento progresivo de los orígenes”*. Tal y como ocurre con la energía que no se crea ni se destruye, sino que está en continua transformación.



Obras del artista Robert Longo expuestas en la exposición *Pictures* 1977. Imagen extraída de <http://x-traonline.org/build/wp-content/uploads/old/2012/08/pictures3-800x533.jpg>

Las imágenes que empleo en mis obras, una vez han sido traducidas a la pintura, se encuentran completamente alejadas de su raíz originaria. Se pierde toda huella de su procedencia: la imagen contemporánea está destinada desde su nacimiento a perderse en el océano visual y ser engullida por cualquier ser hambriento con el que se tope, para después ser vomitada. Ni su creador original es consciente del reciclaje o la “segunda vida” de su imagen –por lo general-, ni yo puedo tener por seguro que la imagen que selecciono sea original. Quizás haya sufrido previamente a mi intervención una apropiación –ya sea voluntaria o involuntariamente-. Se produce por tanto un progresivo pastiche histórico visual totalmente fuera de control. Artistas actuales como Richard Prince emplean de manera descarada esta técnica, apropiándose de imágenes procedentes de *Instagram*© para reconvertirlas en objeto artístico.

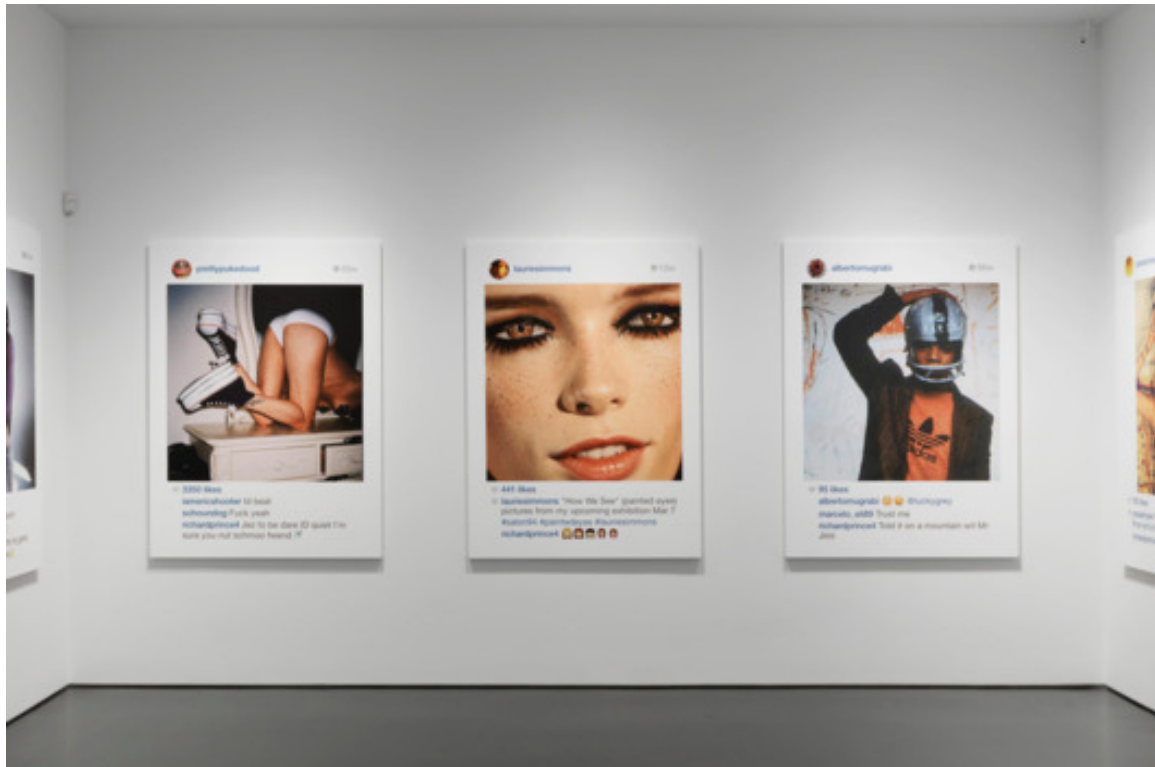


Imagen de la exposición New Portrait de Richard Prince en la Gagosian Gallery de Nueva York (2014). Imagen extraída de <http://i.ytimg.com/vi/UWhY99cj64/0.jpg>

La sociedad está continuamente sometida a un sistema visual en el que el signo es apropiado continuamente sin escrúpulos. Ana María Guasch lo explica de la siguiente manera en su libro *El arte último del siglo XX. Del modernismo a lo multicultural* (2001) a través de una cita de Germano Celant: “La generación de los apropiacionistas nació en una época tecnológica en la que el control de las imágenes era confiado a la máquina y para la que <<el mundo era antes que nada algo filmado y fotografiado, publicado en periódicos y emitido en TV>> es decir una época en la que todo era sometido a procesos de reproducción [...] la imagen a través del remake” (GUASCH.A.M: 2001. p 379). De acuerdo con la descripción que da Guasch sobre los años ochenta como “época tecnológica”, podemos hacernos una idea -y no es de extrañar- de la repercusión e invasión masiva de los medios y la tecnología, mucho más avanzada a día de hoy, en el arte contemporáneo.

Tras el asentamiento de esta corriente, se reafirma la teoría de que el artista ya no crea, sino que produce. Acontece “la muerte del autor de significados únicos”, para ser sustituido por el productor de combinaciones o selecciones que conforman la obra moderna. (Ana María Guasch, 2001).

La difusión de la teoría apropiacionista desencadenará, a su vez, la aparición de una nueva: la simulacionista. El sistema de apropiación, un signo dotado de un nuevo significado, es la base germinal de la teoría simulacionista. Ésta tiene por objeto crear irrealidades ficticias dentro de estructuras reales modernas. Esto causará la ilusión de hiperrealidad, neorealidad o irrealidad moderna, término acuñado por Baudrillard en su conocido ensayo de *Cultura y simulacro* (1978).

Se genera un modelo al que someter la creación. El resultado será la suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, una simulación. Este sistema se presta a miles de combinaciones posibles, hasta donde alcance la imaginación. El artificio se disfraza de realidad ante los ojos del espectador, muchas veces con intención sarcástica, crítica o irónica, y otras con el propósito de su manipulación social, tal y como ejemplifica Baudrillard con casos que van desde el terrorismo a Disneyland; demostrando así el gran poder y la capacidad de equivalencia de esta teoría y su casi omnipresencia en la vida cotidiana.

“El truco visual no trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad [...] revelándonos que la realidad nunca es otra cosa que el mundo jerárquicamente escenificado” (BAUDRILLARD.J: 1978. p 30)

Estos mismos pseudoacontecimientos de los que habla Baudrillard, acontecen en mi pintura. La simulación de una realidad que no existe es una constante en mi obra. Produzco imágenes de apariencia realista, mientras que lo que representan es pura invención, nunca sucedió. O quizás sí... Recreo un universo a través de la imagen vertiendo la fantasía inventada en el molde de la pintura figurativa, que es lo que permite esta –si procediera calificarlo de tal- irrealidad moderna.

El propio cine, del que hablaremos más adelante, presenta en su naturaleza y sistemática una mimesis evidente. La historia que desarrolla una película es un simulacro del mundo real. (Jacques Aumont, 2008). Incluso el propio Haneke, cuyo cine analizaremos posteriormente, es consciente de dicha situación y la describe de la siguiente manera, tal y como figura en el libro *The cinema of Michael Haneke* (2011: 12): *“I am part of a generation which was able to grow up without the continual presence of television. So I was therefore able to learn about the world directly, without any intermediary. Today, by contrast, children learn how to perceive reality through television screens, and reality on television is show in*

one of two ways: on the one hand there are documentary shows, and on the other fiction. I think that the mas media has played a significant role in this loss of any sense of reality”
¹.(MCCANN.B et SORFA.D:2011. p 23)

Ni siquiera la modalidad de documental llega a escaparse de esta regla: en ellos el drama y la interpretación están presentes muy sutilmente, o incluso a veces de manera descarada. Tal y como ejemplificó Baudrillard, el documental/reality “An American Family” (1971) es una muestra perfecta de la simulación de realidad en un formato irreal. (Baudrillard, 1978)

¹ [*“Pertenezco a una generación que pudo crecer sin la continua presencia de la televisión. Es por ello que pude aprender del mundo directamente, sin intermediarios. Hoy en día, al contrario, los niños aprenden a percibir la realidad a través de pantallas de televisión, y la realidad en televisión es mostrada de dos maneras: por un lado están los documentales, y por otro la ficción. Creo que los medios masivos están jugando un papel muy significativo en la pérdida de cualquier noción de realidad”*]



Imagen del TV show An American Family (1971). Imagen extraída de <http://www.thirteen.org/american-family/files/2011/04/family.jpg>

2.3 ANALOGÍAS CON EL CINE Y LA LITERATURA

Mi obra plástica presenta analogías con las artes del cine y la literatura. En este apartado analizaré la naturaleza de ambas disciplinas, así como sus interrelaciones y los paralelismos con mi obra.

En términos generales, la característica que innegablemente comparten cine y literatura es su carácter “activo”: son artes de la acción. Nos presentan sobre distintos soportes la relación que se establece entre una serie de acontecimientos. Sin embargo, la distancia que las separa y distingue es esencialmente sus correspondientes gramática y sintáctica; es decir, el proceso de asimilación de cada una. La gramática del cine es metafórica: el espectador alcanza el concepto o significado por medio de la imagen o signo; mientras que en la novela sucede lo contrario.

Además, existen numerosas similitudes de carácter estructural o formal entre ambas disciplinas y mi obra, que analizaremos a continuación.

2.3.1 EL CINE

Históricamente hablando, la novela precedió al cine. Siendo conscientes de esta distancia y ventaja temporal ¿con qué legitimidad podemos calificar al cine de narrativo?.

Tras el nacimiento de la cinematografía, ésta fue durante un tiempo considerada un arte menor en comparación con la nobleza asentada del teatro y la novela; *“una invención sin porvenir* tal y como llegaría a reputar de manera desencantada Louis Lumière acerca de su propio invento. Probablemente, esta minusvalía fuera precisamente el factor motivador que el cine necesitó para exigirse a sí mismo un mayor desarrollo de las capacidades y recursos narrativos, hasta alcanzar el archiconocido estatus de “séptimo arte”. (Jacques Aumont, 2008)

Otra manera de reivindicar la narratividad del cine es remitiéndonos a su carácter figurativo. Todo lo proyectado es la representación de un objeto o signo. Incluso aislando un objeto del medio cinematográfico, y contemplándolo en la vida real, éste adopta un sentido específico y temporal según los valores contextuales e históricos que la definen, tal y como enuncia la teoría hermenéutica. Este fenómeno se multiplica dentro de la pantalla, pues la disposición concreta del signo en alguna parte de la pieza, determinará una narración o descripción específica. La imagen tendrá dos contextos que la definan entonces: los valores inherentes temporales-históricos y el material del que está rodeado o al que acompaña en el filme. El sujeto o el objeto se ha introducido sintácticamente en una oración/película; que posee un sentido. El enunciado sin el sujeto no funcionará y viceversa. Es por ello que tanto en la imagen no representada como en la representada reside una naturaleza narrativa.

Retomando mi pintura, ¿en qué medida comparte ésta el carácter narrativo del que hablamos? A mi modo de ver, existen varias maneras de justificar mi narratividad pictórica en relación con el cine.

La primera nos remite a aquello mencioné anteriormente acerca de la figuración en la pantalla. Aún considerando el hecho incuestionable de que mi pintura es estática -al contrario que en el cine-, existen una serie de signos explícitos que se manifiestan en ella. Esta representación inmóvil, en calidad de imagen o símbolo, implica una descripción gráfica, una narración visual detenida en algún momento que, en última instancia pretende evocar una historia –siendo éste mi propósito-.

Atendiendo por otro lado al cine experimental, que en algunos casos ha sido designado como el cine no-narrativo, existen en mi pintura ciertas similitudes con éste. Más que narrar algo concreto, esta corriente cinematográfica ha tenido más bien por objeto impresionar al espectador; concatenando elementos que no necesariamente describen una acción lógica. Sin embargo, incluso el cine más experimental o *underground* contiene cierto grado de narración, debido a las efigies que ésta contiene y toda la narración que ésta implica, como ya expliqué anteriormente. Análogamente, mi pintura se configura mediante la creación de pequeños fragmentos que, como sucede con el cine de autor, no están relacionados de manera secuencial. Son hechos aislados, no muestro ni aquello que lo provocó ni sus consecuencias. La indeterminación del acontecimiento debe definirse en la mente del espectador, o lo que es lo mismo, aspira a despertar historias en la imaginación de éste.

Además, existe un recurso narrativo totalmente ajeno a la creación de cada obra y que es ejecutado con posterioridad a su conclusión. Se trata del montaje expositivo.

Es evidente la analogía, incluso a nivel terminológico, con el cine. En ambos casos, el montaje se produce tras la representación del material sobre el soporte. Ésta posee una capacidad narrativa muy potente. Nuevamente encontramos aptitudes sintácticas aquí: cada pintura posee una función indispensable en la composición expositiva; ya que cada escena posee un papel fundamental en el resultado final del filme.

En la propia acción del montaje se contiene una productividad. Esto es lo que denominaré Béla Balázs en 1930, el “efecto-montaje” (Jacques Aumont, 2008). Aumont recurre en su libro *La estética y psicología del cine* (1963) a una cita del teórico del cine francés Jean Mitry para explicar esto mismo: *“El efecto-montaje resulta de la asociación arbitraria o no, de dos imágenes que, relacionadas la una con la otra, determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento, extraños a cada una de ellas aisladas”*. (AUMONT. J: 2008. p 66-67)

Esta sucesión de fragmentos puede disponerse con una intención, existiendo así distintas funciones, como la copulativa, la disyuntiva, la comparativa, la metafórica, la apelativa, etc. En mi obra esta relación ocurre en la mayoría de los casos de manera copulativa pero sin una razón evidente. Yo dispongo *esto, esto y esto* para que *usted* suponga *aquello*. De cualquier manera, esto siempre está sujeto a la subjetividad de la percepción del espectador.

El montaje en el cine dota a la película de ritmo, ya sea a nivel plástico o temporal. En la pintura ocurre lo mismo –aunque, descartada la dimensión temporal-: la composición final es capaz de transmitir orden, lógica, armonía, anarquía visual... tratándose en cualquier caso de una disposición siempre premeditada.

De igual manera, la exhibición de una obra de forma individual, sin relación alguna, es viable. Esto no anula su capacidad narrativa, aunque quizás sí la disminuya. Se le resta narratividad sintáctica para reducirse únicamente al poder figurativo de la imagen. Sólo las pinturas que considero suficientemente potentes en lo visual son las que me permito exponer de manera aislada.

Esta aparente indiferencia con respecto a la trama en mi obra –o lo que incluso pudiera ser considerado por algunos como irresponsabilidad temática- no es otra cosa que un *Mac Guffin*. Este término –o lo que es lo mismo, un *gimmick*- fue acuñado por el rey del suspense, Hitchcock. *Mac Guffin* viene a significar un elemento o una excusa argumental insustancial que ponga en marcha la trama. La importancia de éste para la historia que acontece es casi irrelevante.

Así se lo explicaba Hitchcock a Truffaut en una entrevista:

"[...] Y ahora conviene preguntarse de dónde viene el Mac Guffin. Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en tren. Uno le dice al otro: «¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?» Y el otro contesta: «Oh, es un... 'Mac Guffin'». Entonces el primero vuelve a preguntar: «¿Qué es un 'Mac Guffin'?» Y el otro: «Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak». El primero exclama entonces: «¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!» A lo que contesta el segundo: «En ese caso, no es un 'Mac Guffin'». [...] Esta anécdota demuestra el vacío del «Mac Guffin»... la nada del «Mac Guffin»."

(TRUFFAUT. F:1974. p 115-116)

De igual manera, yo, en mi pintura creo y relaciono a conciencia imágenes digresivas, que están muy lejos de ser la acción o trama principal. No las doto de un argumento real o lógico, sino que son la excusa que debe desencadenar la historia en la mente del espectador.

A propósito de su película *Psicosis* (1961) Hitchcock manifiesta en una ocasión sus claras intenciones y preocupaciones durante la creación del filme:

“Conducía la dirección del espectador exactamente como si tocara el órgano [...] En Psicosis, el tema me importa muy poco, los personajes me importan muy poco; lo que me importa es el conjunto de los fragmentos del filme, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico que puede hacer temblar al espectador.” (AUMONT.J:2008. p. 114)

Hacer *temblar* al espectador..., eso pretende mi pintura.

Concretando en el tema del cine con casos específicos, haremos un par de consideraciones sobre dos directores cinematográficos cuyo trabajo utilizo como inspiración y ejemplo: Michael Haneke y David Lynch.

Michael Haneke (Múnich, 1942-) es un director y guionista de cine alemán, que también ha trabajado en televisión y teatro. A pesar de no haber realizado numerosos largometrajes, su trabajo fílmico tan es de tal excepcional calidad que ha conseguido situarse como uno de los directores fundamentales del cine independiente contemporáneo europeo.

Nos plantea un cine de preguntas, más que de respuestas. Sus filmes se caracterizan por la constante participación del espectador en la obra, posibilitando que la terminación de la película se realice según la percepción de cada persona. Esto es debido, en gran parte, a que sus obras poseen una potente ambivalencia, fragmentación y multiplicidad que plantean siempre una serie de incógnitas e interpretaciones alternativas. La obra deviene en una libre interpretación personal del receptor que trasciende la propia del autor.

Aún así, a pesar de esta supuesta indeterminación, podríamos señalar algunos temas que aparecen reiteradamente en sus creaciones, como la existencia de lo malévolo en ambientes de aparente tranquilidad, bonanza o calma (sobre todo en entornos sociales burgueses). También encontramos la crítica a los medios o la televisión, al igual que la culpabilidad y la vergüenza por medio de lo obsceno. El factor del secretismo es una constante. En propias palabras del autor: *“In so far as thruth is always obscene, I hope that all of my films have at least an element of obscenity.”*².(MCCANN.B et SORFA.D:2011. p 11)

² [*“Pertenezco a una generación que pudo crecer sin la continua presencia de la televisión. Es por ello que pude aprender del mundo directamente, sin intermediarios. Hoy en día, al contrario, los niños aprenden a percibir la realidad a través de pantallas de televisión, y la realidad en televisión es mostrada de dos maneras: por un lado están los documentales, y*

Pero sin duda, lo más fascinante del cine de Haneke es la manera en la que juega con el espectador. Somete continuamente al público a un vaivén de *shocks* ontológicos dentro del propio filme. Esto ocurre, por ejemplo, en *Caché* (2005) con la inclusión -exenta de advertencia alguna- de fragmentos o grabaciones pretéritas dentro del ritmo, marco y tiempo natural de la película. También, de distinta manera, ocurre en *Funny Games* (1997), donde el transcurrir de los hechos se ve interrumpido en varias ocasiones por uno de los personajes al dirigirse directamente al público/cámara. El intérprete participa en dos realidades simultáneamente, haciéndonos cómplices de ello. El concepto temporal se presenta como un factor elástico e inesperado, obligando al espectador a reubicarse constantemente.



Fotograma de la película *Caché* (2005) de Michael Haneke. Imagen extraída de <http://s191.photobucket.com/user/sevenarts/media/cinema/filmsilove/cache2.jpg.html>

Por otro lado, un factor muy recurrente en sus obras es la presencia de la violencia indirecta. Es decir, gran parte de sus películas incluyen fragmentos o hablan íntegramente de lo sórdido sin apenas mostrar una gota de sangre. En términos psicológicos podríamos calificarlo de *gore*, mientras que visualmente es tratado como un tabú. Un buen ejemplo de ello es *Funny Games*. Haneke “secuestra” al público, nunca mejor dicho, y nos hace testigos de numerosos e inquietantes hechos sin dar explicación alguna, eludiendo el factor

por otro la ficción. Creo que los medios masivos están jugando un papel muy significativo en la pérdida de cualquier noción de realidad”]

motivador de todos esos entresijos y provocando una tensión casi desquiciante; hasta que repentinamente recibimos un bofetón en el que nos muestra alguna pesquisa o indicio relevante, exenta de violencia directa, sólo –o en la mayoría de los casos- subliminal. El trauma nunca se resuelve, sino que la persistencia de éste es el factor que nos impacta y debe hacernos reflexionar y, en su caso, concluirlo. Como si fuéramos pacientes sometidos a la *Técnica Ludovica* de Burgess.

Y si hablamos de cine contemporáneo influyente y referente en mi obra, es indispensable mencionar también al director de cine norteamericano David Lynch (1942, Missoula, Montana), de estilo inconfundible. En cierta manera, al igual que Haneke, desarrolla y muestra enigmas inquietantes en sus películas. En el caso de Haneke, el director es extremadamente realista y crudo, a veces incluso somete las escenas al ritmo temporal natural/vital, convirtiéndolas en tomas de una longitud fuera de lo normal. Rara vez añade música, pues la considera innecesaria y decorativa. Por el contrario, Lynch roza más bien lo onírico, la extravagancia surreal y lo ornamental -calificado a veces incluso de tener un estilo “gótico americano”-, acompañado de bandas sonoras magníficas de la mano del compositor Angelo Badalamenti.

En los filmes de Lynch la dualidad entre lo bello/tranquilo/lógico/concreto y lo grotesco/inquietante/surreal/abstracto es una constante. La textura onírica es su sello personal. Intentar encontrar una trama ordenada y coherente es inútil, pues ésta nunca se presenta en orden cronológico, y es interrumpida constantemente por estos fragmentos surrealistas y desconcertantes. Se trata de un estilo que busca más bien el impacto sobre el espectador, como catalizador de sensaciones e incógnitas, que sólo podrán ser asimiladas a nivel personal en base a la intuición e interpretación subjetiva de cada uno.

Temas que aparecen repetidamente en las creaciones de este director son el vicio, el amor, la tentación, las fobias, la seducción... Todos estos elementos tienen potencial suficiente para generar misterio al ser combinados; aún incluso estando privados de una motivación, tanto inicial como final; siendo este, por ejemplo, el caso de *Mulholland Drive* (2001).



Fotograma de la película *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch. Imagen extraída de https://phi-centre.com/wp-content/uploads/2016/05/Mulholland_Drive_-_Mr._Roque_2_.jp

2.3.2 LA LITERATURA

Mi pintura se nutre también de la literatura como herramienta de fundamentación teórica. Me interesan principalmente las estrategias narrativas o corrientes literarias que comparten características con mi pintura, y por ende justifican la narratividad que pretendo en ella.

La literatura, como ya mencionamos antes, es junto con el cine una de las principales artes de la acción. Aunque carezca de imágenes en movimiento, se sirve de palabras descriptivas que son moldeadas por estrategias narrativas que convierten esa quietud textual en acción mental. En este sentido, mi pintura, al ser estática, comparte en cierta manera dicho sistema de lectura.

Pero revisando la literatura reciente de los últimos siglos, debemos hacer una mención especial a la nueva narrativa que aparece a partir del siglo XX. Antes de dicha fecha, la novela poseía un esquema fijo: presentación, nudo y desenlace. Presenta una situación, a continuación se desarrolla la acción o conflicto central y finalmente se resuelve la historia. El relato se muestra terminado y cerrado en todos sus aspectos: personajes, escenario, tiempo, narrador... no existe cabida para la interpretación. Sin embargo desde el siglo XX comienzan a surgir nuevas técnicas e innovaciones narrativas con el fin de buscar un lector activo, un co-autor; dejando atrás el modelo clásico de novela. Son estos nuevos recursos los que en cierta forma son transferibles a mi pintura, pues ambos compartimos la búsqueda de la participación del lector.

Para comenzar, distinguiremos los elementos fundamentales que participan en la obra narrativa y las distintas morfologías que pueden adoptar éstos, para así poder compararlas con mi pintura.

En primer lugar hablaremos del narrador. Hay numerosas innovaciones técnicas que se incluyen en el repertorio de este elemento clave de la novela a partir del siglo XX. El narrador puede desconocer una historia que relata con todo detalle, hacerlo desde el punto de vista de un personaje o incluso puede que conozca menos que los propios personajes. Este es el caso de lo que denominamos narrador equiscente o deficiente. También podemos encontrar otra modalidad relevante para mi trabajo: la del narrador objetivo. Éste describe los hechos imparcial y justamente. Como si se tratase de un ojo y un oído que perciben lo que sucede objetivamente. De esta manera, considero ambos inherentes a mis obras, pues las escenas que creo son pequeños fragmentos sin información externa alguna.

Pudiera ser la visión literal tanto de un personaje como de un narrador que conjeturemos en nuestra mente y que sólo posee datos limitados de la supuesta historia.

Otra de las estrategias que nace durante el siglo XX es el monólogo interior o flujo de conciencia. Se trata de una reproducción ininterrumpida de pensamientos desordenados de un personaje, un soliloquio. No existe casi puntualización y rara vez se explica el porqué de este discurso interior en el que aparecen sueños, recuerdos... El tiempo es algo incompatible o abstracto durante estos paréntesis mentales. Son fragmentos textuales anacrónicos. Así pues, mis pinturas constituyen un grupo de imágenes aisladas y descontextualizadas –tanto temporal como diegéticamente–, pudiéndose tratar de este flujo de conciencia del que hablamos, o en su caso, imágenes que recorren o inquietan la mente del hipotético personaje. La obra maestra del irlandés James Joyce, *Ulysses* (1922) constituye un buen ejemplo de ello:

[...]me gustan las flores me gustaría tener toda la casa nadando en rosas Dios del cielo no hay nada como la naturaleza las montañas salvajes después el mar y las olas precipitándose luego el campo encantador con sembrados de avena y trigo y toda clase de cosas y toda la preciosa hacienda paseándose por ahí eso debe de ser bueno para el corazón de una ver ríos y flores de todas las formas y perfumes y colores brotando hasta las zanjas primaveras y violetas es la naturaleza en cuanto a los que dicen que no hay Dios no daría un chasquido de mis dos dedos por toda su ciencia por qué no van y crean algo yo a menudo se lo he dicho a ateos o como sea que se llamen y vayan y pongan en orden sus remiendos primero después van lanzando alaridos clamando por un sacerdote cuando se están muriendo y por qué por qué porque tienen miedo del infierno debido a su conciencia acusadora ah sí yo lo conozco bien [...] (JOYCE.J:1922. p 87)

Pero la participación del lector alcanza tal nivel que escritores como Julio Cortázar en *Rayuela* (1963), llegan a ofrecer un tablero de juego direccional. Se trata de una especie de guía para la lectura de la novela que ofrece distintas opciones según el orden de los capítulos. Es la ambigüedad de éstos la que permite la vinculación múltiple. El lector decide en cierta medida la forma final de la novela, al igual que en mi pintura es el espectador quien enlaza cada obra individual con aquellas que éste considere.

Otro de los elementos fundamentales en la novela son los personajes. Existen distintos tipos, desde protagonista, antagonista, antihéroe, personajes secundarios etc. Pero la figura que más me interesa es la del personaje ausente. Hablamos de personajes que no aparecen en toda la novela. No se tiene ni un dato de ellos, pero sin embargo pueden ser el

factor motivador de toda la historia. De la misma manera, la presencia de individuos en mis pinturas de manera literal es bastante escasa. Sin embargo cada escenario, de alguna manera u otra, sugiere el paso de alguna persona en ella, o la inminente llegada. Una presencia abstracta e invisible, pero perceptible.

Otra de las novedades que surge durante el siglo XX gira en torno al elemento temporal. Los escritores quieren reflejar la multiplicidad de lo real. Para ello se sirven de recursos como la fragmentación, la elipsis, la desordenación, el collage, la retrospección o la prospección, entre otros. Mis obras poseen un carácter anacrónico, de intemporalidad, excluyendo el significado de “trasnochado” que se asocia también a este término. Las pinturas surgen como escenas paralelas y distintas, pero contemplando también la opción de ser combinadas al mismo tiempo.

2.4 REFERENTES ARTÍSTICOS

Una vez estudiadas disciplinas artísticas distintas a la que yo practico, es de natural necesidad centrarnos ahora en el mismo campo que yo ejerzo. Existen numerosos referentes artísticos como Andrew Wyeth, Morandi, Euan Uglow, Lucian Freud, Francis Bacon, Toulouse-Lautrec, Neo Rauch, Julio Romero de Torres, Eduardo Arroyo, Goya, Dexter Dalwood, Luc Tuymans, Hurvin Andersson, Noah Davis, Alex Katz, Matthias Weisscher, Wilhelm Sasnal, David Hockney, Eric Fischl o Eberhard Havekost entre otros. Sin embargo, en este apartado prestaremos atención a cuatro artistas en concreto, que considero clave: Mamma Andersson, Peter Doig, Baldessari y Edward Hopper.

Mamma Andersson (Lulea, Suecia, 1962) es una pintora figurativa nórdica. Su trabajo está inspirado en la estética cinematográfica y teatral. De hecho, si contemplamos sus obras, éstas nos remitirán a escenarios, quizá por el uso de luces potentes parecidos a los de los focos o por montajes de espacios no reales; de carácter teatral. Los paisajes tanto externos como internos son un tema constante en sus obras. En ellas siempre incluye algún detalle o personaje inquietante que evoque una historia o sugiera una acción.



Dead End. Mamma Andersson. 2010. Óleo y acrílico sobre lienzo. 122x150 cm. Imagen extraída de: <https://s-media-cacheak0.pinimg.com/736x/ef/ef/52/efef52a9c4f548f80c6717f76c982f81.jpg>.

Se la ha llegado a calificar de pintora *folk*, etiqueta que comparte con su marido, que es otro referente para mí: Jockum Nordström (1963, Estocolmo, Suecia). Los cuadros de Andersson están sumergidos en ambientes melancólicos, perturbadores o desconocidos. La artista afirma estar interesada en la multiplicidad temporal en todas sus formas posibles: desde cómo conservamos la memoria en nuestro pensamiento, hasta cómo incluso llegan a intervenir estos recuerdos en los sueños para ser reformulados en un nuevo contexto inconsciente. Vivimos no sólo el presente, sino a distintos niveles en distintos tipos de cronología, cuya percepción es distinta y única. Esto es también para mí fundamental en mi obra. La inspiración no sólo la adquiero de imágenes obtenidas de internet, sino también de experiencias personales o sueños, como es el caso de la obra *The last sip* (Dossier. Fig. 1)

El concepto de búsqueda, implícito en el suspense del que dota a sus obras, está presente no solo figuradamente, sino literalmente. Numerosas veces ha pintado gente excavando por ejemplo. Si miramos con detenimiento un cuadro de Andersson, inmediatamente empezaremos a buscar algo. Buscar un personaje o causante, una pieza clave, un por qué de la escena... En mi trabajo ocurre igual. Presento situaciones incompletas o incluso escenas que muestran explícitamente lo que podría ser una pista. *Note* es un buen ejemplo de ello: un primer plano de un papel con un texto escrito, que sin embargo está tachado y nos es imposible leer.

Otro de los factores importantes para la artista nórdica son los títulos. Amante de los poemas, Andersson no se toma a la ligera el nombre de sus obras. Estudia a fondo todo tipo de posibilidades, pero sobre todo evita poner títulos obvios o evidentes que automáticamente anulen todo ese suspense que consiguió primero visualmente. De hecho, el nombre ayuda en esta tarea de crear misterio alrededor de la obra.

En mi caso, en un principio decidí nombrar las obras como *Chapter 1*, *Chapter 2*, y así sucesivamente. De este modo quería insinuar al público que las pinturas que veían, por muy distantes que parecieran entre ellas, estaban relacionadas por una historia en línea argumental común. Sin embargo con el tiempo he descubierto que las obras por sí mismas hacían este trabajo por mí. Intercambiando opiniones con espectadores de todo tipo, la respuesta era casi siempre la misma: automáticamente intentaban resolver un *puzzle* o encontrar un sentido a todas aquellas pinturas que yo había dispuesto ahí. Un título concreto puede tener más potencia evocativa que una mera numeración en la secuencia de *Chapters*. Desde entonces titulo mis obras de manera específica, aunque quizás no de manera tan encriptada como Andersson. (Dossier: Fig. 10)

Finalmente, me resultan muy atractivos aspectos más formales o técnicos de la artista. Sus obras comprenden desde pinceladas altamente cargadas de pintura a meras y sutiles aguadas que dejan una huella o rastro tras de sí creando texturas únicas. Desde luego el calificativo de *folk*, en lo referente a la estética técnica y estilística es bastante acertado, en mi opinión.

El siguiente artista que someteremos a estudio y comparación es Peter Doig (1962), pintor figurativo nacido en Edimburgo. Sus cuadros están a caballo entre imágenes reales y oníricas. Yacen en la ambigüedad que les otorga el ambiente mágico que les envuelve. Sus creaciones beben del imaginario cinematográfico, de fotografías ajenas o tomadas por él mismo, así como de periódicos o experiencias personales. El artista toma, en la mayoría de los casos, una imagen referencial como punto de partida, no teniendo en ningún caso la intención de reproducirla fielmente o fotorealísticamente. Es el motivo inicial desde y sobre el cual Doig verterá sus inconfundible estilo.

Desde temprana edad comienza a viajar debido a continuos traslados y mudanzas, llegando a vivir en tan diversos sitios como Trinidad, Canadá, Londres o su ciudad natal, Edimburgo. Este hecho está estrechamente relacionado -según explica el propio artista- con la concepción de espacio y lugar que expresa en sus cuadros. Las ubicaciones indeterminadas reinan su imaginario, próximas a lo exótico. Reflejos de individuos sobre lagos helados, personajes navegando en una canoa en medio de lo que pudiera ser una jungla, casas abandonadas avistadas a través de la maleza o seres etéreos con aspecto de ángel, son perfectos ejemplos de los símbolos que conforman su vocabulario visual. Volviendo la mirada a mi obra; aunque grandes diferencias separan la pintura de Doig y la mía, considero que el juego de dualidad real-surreal que el escocés realiza, también está presente en mis cuadros. Las escenas que nuestro pretenden precisamente conseguir esa incertidumbre acerca de cuán real es lo mostrado, de si aconteció o no.

Atendiendo a cuestiones más formales, Doig posee un estilo bastante genuino. Sus cuadros tienen una riqueza material muy delicada y suave. Gobiernan sobre todo las pinceladas muy diluidas y la superposición de capas. De este modo Doig crea la imagen figurativa por medio de texturas que muy lejos están del aspecto académico realista. Ocurre lo mismo con los colores: no se ajustan a la realidad completamente. Están en la frontera entre lo onírico y verdadero. Es aquí donde reside una de las claves para conseguir esos ambientes ficticios y siniestros.

Por otro lado señalaremos al artista John Baldessari (1931). Se trata de un artista americano cuyo trabajo se ha desarrollado dentro del conceptualismo. Sus obras son, en su mayoría, fotografías intervenidas por medio de collage. Además, su trabajo siempre se ha caracterizado por la asociación de palabra e imagen.

A primera vista puede parecer inadecuada la selección de dicho artista para compararlo con mi trabajo. Sin embargo aquí hablaremos concretamente de una de sus últimas series *Movie scripts/Art 2014*. En esta serie el artista realiza una reformulación de pinturas antiguas junto con guiones de películas. Distintos formatos culturales entablan diálogo: imagen y texto. Ambos elementos son obtenidos en calidad de extractos de una obra original: Baldessari emplea la técnica de la fragmentación. Del mismo modo, yo segmento imágenes, aunque quizás a otro nivel. Extraigo imágenes de la web, a veces de manera íntegra o parcial (en el caso del collage pictórico), para desubicarlas de su marco original, volverlas anónimas y contextualizarlas en uno nuevo. Exactamente lo mismo que realiza Baldessari al combinar detalles de pinturas antiguas y texto fílmicos: enfrenta la imagen a un nuevo contenedor, dotándolo de un nuevo significado.

Otro factor que comparte dicha serie del artista americano y mi obra es la atención al elemento narrativo. Baldessari aquí pretende combinar dos fragmentos de historias distintas para crear una nueva, a veces incluso con tono irónico o sarcástico. El componente descriptivo tanto a nivel visual como textual es clave por tanto. Yo en mi caso, presto también atención al poder narrativo, tanto a través la imagen como con el empleo de palabras o frases. (Dossier. Fig. 2 y 7)

Por último revisaremos la obra del pintor Edward Hopper (1882-1967) en relación a la mía. Extendidamente bautizado como el pintor de la soledad, Hopper retrató todo tipo de paisajes, tanto rurales como urbanos (interiores y exteriores). Sus cuadros se caracterizan por cómo son invadidos por la soledad y la melancolía. Esto no es de extrañar, puesto que la época más prolífica del pintor coincidió con la depresión económica del *crack* del 29 en Nueva York.

Sus paisajes se distinguen por su austeridad y la escasa presencia de personajes que, en caso de haberlos, se presentan como individuos anónimos, callados, pensativos y asociales. No realizan ningún tipo de interacción humana. En los paisajes urbanos Hopper selecciona lugares como habitaciones de hotel, teatros, *lobbies*, oficinas, etc. También numerosas veces elige un punto de vista del tipo *voyeur*. Observa situaciones en edificios de enfrente a través de ventanas. Mis obras comparten este carácter, ya que están

pensadas para que el espectador curioseee en la escena. Además de ello, los personajes que represento, en el caso de que lo haga, son un número muy reducido y por lo general adoptan actitudes pasivas. (Dossier. Fig. 10)

Hopper suele escoger un encuadre de carácter fotográfico o fílmico en sus obras. De hecho varias de sus pinturas inspiraron escenas o escenarios en películas. Esto ocurrió sobre todo en el cine negro de los años cincuenta. Es el caso del *Motel Bates* que aparece en la película *Psicosis* (1960) de Hitchcock, el cual se dice fue inspirado por el cuadro *House by the railroad* (1925).

El artista rechaza un discurso o historia concreta en sus obras. Emplea la *opera aperta* dejando al espectador a cargo de adjudicar la historia que crea oportuna. Sus cuadros sugieren a través de esa melancolía, misterio y ambiente casi fantasmagórico, que nos encontramos ante una escena inocente y tranquila, o todo lo contrario, corruptible. En este sentido podemos encontrar una potente analogía con mi obra, pues no establezco ningún tema específico, sino que recurro también al final abierto. Sin embargo, en lo relativo a la estética sí que considero que diverjo con el pintor. Hopper posee un estilo más romántico que el que yo utilizo.

Su obra es tan compatible con el medio fílmico que incluso recientemente se ha llevado a la pantalla obras del pintor de manera visual-literal. La película, *Shirley: visiones de una realidad* (2013), se ajusta al más mínimo detalle de los escenarios pictóricos de Hopper; a la vez que a su temática: el retrato sociológico a través del paisaje. El largometraje apenas posee diálogos, siendo el monólogo de Shirley el principal papel en el guión. Como si se tratase del flujo de conciencia del que hablábamos al referirnos a la literatura.



Fotograma de la película *Psicosis* (1960) de Hitchcock y pintura *House by the rail road* (1925) de Hopper. Óleo sobre lienzo. 61x74 cm. Imágenes extraídas de <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/landscapes/railroad/hopper.railroad.jpg> y <http://www.seriassdudas.com/wp-content/uploads/2013/01/Beits-Moutel.jpg>

2.5 CONCLUSIÓN

El estudio aquí realizado ha supuesto no una tarea, sino un placer. La oportunidad de desarrollar durante el último año mi obra libremente, con vistas a la evolución personal y a la finalización de cuatro largos años de carrera no puede suponer otra cosa que una inmensa satisfacción personal.

Siendo más precisa, señalaría la notable diferencia y evolución desde principio de curso hasta ahora. Partiendo de una situación artística inconsistente e indeterminada, he alcanzado una coherencia en mi obra que creo justa y exacta, o por lo menos más próxima a ello. A mi juicio, no se ha empleado ningún argumento insustancial o irrelevante para la defensa de mi práctica.

La constancia y el trabajo han conseguido, creo, elevar la calidad profesional y la autodisciplina que considero son indispensables para dedicarse al mundo del arte.

No obstante pienso que esto es sólo el principio. Aún quedan muchos objetivos por alcanzar, aunque en igual cantidad que la motivación e ilusión que siento por seguir creando, aprendiendo y experimentando la emoción que todo ello supone para mí.

2.5 BIBLIOGRAFÍA

ECO, U. (1985): *La definición del arte*.

Barcelona: Ed. Martínez Roca.

JAUSS, H.R. (2000): *La historia de la literatura como provocación*.

Barcelona: Península

TRUFFAUT, F. (1974): *El cine según Hitchcock*.

Madrid: Alianza Editorial.

CORTÁZAR, J.(1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Bogotá, Colombia: Norma.

BOSCH, J. (1967): *Teoría del Cuento. Tres ensayos*.

Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.

ECO, U. (2010): *Historia de la belleza*.

Barcelona: DeBolsillo.

HIGGS, J. (2015): *Historia alternativa del siglo XX:*

más extraño de lo que cabe imaginar.

España: Taurus.

GUASCH, A.M. (2001): *El arte último del siglo XX.*

Del postminimalismo a lo multicultural.

Madrid: Alianza Forma.

BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*.

Barcelona: Kairós.

AUMONT, J. [et al.] (2008): *Estética del cine:*

Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje.

Buenos Aires: Paidós.

MITRY, J. (1973): *Estética y psicología del cine*.

Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.

MCCANN, B. et SORFA, D. (2011): *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*.

London: Wallflower.

